

10. Поэты XVIII века. Т. 2. Поэты 1780–1790-х годов / Сост. Г.П. Макогоненко и И.З. Сермана. Подгот. текста и примеч. Г.С. Татищевой. – Л.: Советский писатель, 1972.

11. *Стенник Ю.В.* Композиция и план державинского «Водопада» // Г.Р. Державин и русская литература. – М.: Наука, 2007. – С. 38–50.

А.Н.Зорин

*Саратов, Саратовский государственный
национальный исследовательский университет
имени Н.Г.Чернышевского*

Драма и лубок. Первые издания русской драматургии рубежа XVII–XVIII вв. в контексте издательской культуры эпохи

Появление драматической пьесы в книжной культуре России Нового времени – многозначный факт истории литературы. Оно связано с уникальной культурной ситуацией и требует анализа не только в плане собственно литературной истории развития сюжетосложения и репрезентации в тексте авторской позиции, – принципы организации элементов драмы связаны с общеэстетическими тенденциями. Соотнесенность с ними позволяет понять, как русская публика осваивала новые для нее принципы условности театрального спектакля и как воспринимала опубликованный текст пьесы.

Книжная драматургическая культура рубежа XVII–XVIII вв. находилась под активным влиянием западной традиции книжной репрезентации пьесы. Можно выделить целый ряд мотивов, связанных с изображением сценической перспективы и структуры театрального зрелища в книжной культуре Европы XVI–XVII вв. Главным образом, это достижения английской драматургии елизаветинской эпохи и немецкой барочной драмы, они и повлияли на создание первых книжных вариантов пьес, подносимых царю Алексею Михайловичу после спектаклей в списках или изданных типографскими тиражами в эпоху Петра I. Ранее уже анализировались взаимосвязи первых публикаций русских пьес с западноевропейской традицией книгоиздания в XVI–XVII вв. [Зорин 2013]. Культура восприятия пьесы как книги в России Нового времени оказалась связана с целым комплексом значимых нелитературных факторов:

– *принятые в обществе ритуалы* – используемые в публикациях образительные элементы напоминали не только о спектакле, но и о tradi-

ционных ритуальных действиях – о богослужения, придворных «чинах», театре публичной пытки и казни;

– *пропаганда театра* – насыщение изданий пьес ремарками и иллюстрациями было элементом пропаганды театрального искусства и руководством к созданию спектаклей для новой, не знающей театра аудитории;

– *сохранение образа конкретного спектакля* – паратекстовые элементы (вступление, ремарки, иллюстрации) должны были напоминать о конкретно увиденном зрелище, в некоторых случаях даже о четко датируемой известной постановке;

– *книгоиздательский маркетинг* – иллюстрации и указания на точную датировку были своего рода маркетинговым ходом, направленным на то, чтобы заинтересовать увлеченного читателя возможностью вернуться в мир понравившегося когда-то и уже сошедшего со сцены спектакля.

Изучение ремарочной структуры первых пьес русского театра – «Июдифи» и «Артаксерксова действия» Иоганна Грегори – дает достаточно полное представление о структуре самого сценического зрелища. Сопоставление четырех редакций «Артаксерксова действия» наглядно демонстрирует процесс постепенного превращения пьесы в книгу. Если в репетиционном сценарии используются только традиционные для английской драмы ремарки на латыни, облегчающие процесс репетиции, то в окончательном тексте, предназначенном для чтения царем Алексеем Михайловичем, ремарочная структура воспроизводит основные элементы увиденного им осенью 1672 года спектакля.

В издании «Истории притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого, увидевшей свет уже после смерти автора в 1705 году, учитывается западноевропейская традиция репрезентации театрального зрелища в книге. С одной стороны, инициатор издания Сильвестр Медведев сохраняет установку на правдоподобие и стремится воссоздать образ спектакля в сознании читающей публики. В этом ему помогают замечательные художники-графики той поры Лаврентий Бунин и Георгий Терпчегорский. Но, помимо установки на правдоподобие, это издание демонстрирует типичную для той эпохи матрицу восприятия элементов визуальных искусств – книжной, иконической и лубочной культуры.

Иллюстрированное издание «Комедия притчи о блудном сыне, бываемое лето от Рождества Христова 1685 года» воспроизводит в 38 картинках все основные сцены спектакля [Пыляев 1990: 132]. Реконструируется не только спектакль, но и сама атмосфера представления: иллюстрации демонстрируют коробку сцены с занавесом, четко выстроенной перспективой расположения предметов на сценическом планшете, осветительны-

ми лампами на авансцене и зрителями в зале (они расположены в нижней части рисунка).

Вокруг сопровождающего пьесу материала развернулась научная полемика, связанная, на наш взгляд, с двумя различными версиями этого иллюстрированного издания, попавшими в руки разных исследователей. Так, В.Н.Всеволодский-Гернгросс уверен, что в этом издании оригинально воспроизведен известнейшими российскими граверами образ увиденного спектакля [Всеволодский-Гернгросс 1957: 27]. И.П.Еремин, наоборот, полагает, что это достаточно примитивная копия с гравюр голландских мастеров [Еремин 2004: 218]. В пользу второй гипотезы говорит тот факт, что в иллюстрациях одной версии книги «Комедии притчи...» в зрительном зале присутствуют только гладко выбритые мужчины в европейских головных уборах (возможно, что это первоначальный вариант иллюстраций работавшего с русскими граверами голландского художника П.Пикара). В пользу первой – так называемый «список Кастерина» [Пыляев 1990: 133], где в иллюстрациях среди зрителей спектакля немало и бородачей в армяках. Любопытно, что именно изображение структуры зрелища (расположение зрителей и актантов действия по отношению друг к другу) позволяет четко судить об эпохе и характере репрезентируемого драматургического материала. В пользу версии Всеволодского-Гернгросса говорит и то, что в иллюстрациях к пьесе Полоцкого много тяготеющего к лубку, а, значит, налицо, по меньшей мере, последовательная адаптация графики, а не слепое копирование западного образца. Кроме того, на каждом изображении четко соблюдается типичная для российского театра разделенность зрелища на уровни: зрители внизу – артисты наверху. В традиции изображения постановок западноевропейского театра воспроизведение театрального зрелища не было столь четко разноразмерно скоррелировано. В западноевропейском книгоиздании XVI–XVII вв. постоянно встречаются примеры, когда аудитория находится и выше артистов, и рядом, и вокруг них. Как, например, в знаменитой гравюре Бальтазара де Божауйё «Комедийный балет королевы» – первой иллюстрации балетного представления при дворе французского короля Генриха III [Orgel 2006: 28–29]. В книжной традиции, непосредственно предшествовавшей публикации «Комедии притчи...», есть примечательное издание, подготовленное другим учеником Полоцкого – Карионом Истоминым, «Книга любви знак в честен брак», подаренная Петру Алексеевичу Романову 30 января 1689 года в честь его бракосочетания. В ней сам царь и его невеста выступают артистами в огромном спектакле, зрителями которого становятся Иисус Христос, Дева Мария и святые. Здесь

соблюдается четкая иерархичность – зрители с небес наблюдают за действием. Земные артисты исполняют свои строго определенные роли внизу [Истомин 1989: 4].

Иллюстрации собственно пьес того времени обнаруживают связь с лубочной традицией: в способе масштабирования фигур, воспроизведении реплик около лиц персонажей, уплощенности композиции и попытке выстроить изобразительную перспективу с помощью выложенного плиткой пола, а не расположения предметов. Гипотеза Еремина о заимствованном характере иллюстраций «Комедии притчи...» соотносится с точкой зрения крупнейшего исследователя лубочной графики Д.А.Ровинского, отмечающего в работах граверов русского лубка «нивелировку средств западноевропейского искусства» и то, что в позднюю петровскую эпоху художники занимались «плохой копией голландских мастеров» [Ровинский 1881: 11]. Так, в иллюстративном сопровождении «Комедии притчи...» можно обнаружить и элементы заимствования, и элементы собственно российской изобразительной культуры, проявляющиеся во влиянии национальной лубочной изобразительной традиции на издания первых пьес.

Б.М.Соколов в своей работе об особенностях художественного языка русского лубка отмечал его особую театрализованную природу. Дошедшие до нас гравюры во многом отражают стремление публики перейти от простого любования лубочными листами к активному переживанию изображаемой ситуации [Соколов 1999: 113-114]. По мнению Д.С.Лихачева, это во многом связано с постепенным перемещением центра тяжести от «авторского голоса» к поступкам и словесным действиям самих персонажей [Лихачев 1987: 192].

Театральный принцип передачи сценического зрелища в книге отталивается от определенной лубочной структуры. Композиция лубочной картины конца XVII в. «Некая девица таила на исповеди...» воспроизводит элементы публичного зрелища не только в изображении театра пытки и казни – сама девица изображена верхом на огнедышащем драконе, раздираемая дикими зверями и сжигаемая огнем изнутри, – но и через появление на гравюре зрителя-комментатора этого зрелища, старца, который расположен в нижнем левом углу картины. В этой позиции всезнающего комментатора – окончательной повествовательной инстанции, в которой сходятся все дидактические установки сюжета – изображены зрители в первых театральных изданиях русских пьес.

Установка на театрализацию последовательно проявлена в изображении пира на лубочных картинах. Многочисленные иллюстрации

«Комедии притчи...» Полоцкого, демонстрирующие разгульную жизнь Блудного, похожи на изображения этого сюжета в лубке. В лубочном листе конца XVII в. «Трапеза благочестивых и нечестивых» есть черты театрализованного зрелища. Пирующие благочестивые располагаются на верхнем этаже нарисованного здания, архангел стоит за их плечами. Это напоминает изображение театрализованного ритуала в «Книге любви знак в честен брак». Нечестивые располагаются на нижнем этаже в более просторном зале, среди них снуют демоны, один забрался на стол с ногами, совсем маленький бесененок пляшет между нечестивых блюд. В этом сниженном спектакле перемешаны позиции всех актантов – и людей, и воплощений злых духов, – что будет реализовано позже в более демократичной изобразительной структуре издания «Комедии притчи...» – в картинах пира Блудного и его мнимых друзей.

В другом лубочном листе, «Знай себя, указывай дома...», созданном уже в середине XVIII века, при тематической близости «Трапезе благочестивых и нечестивых» – иная подача темы пира и иное театральное расположение групп персонажей. Комментатор, поучающий вести себя скромно на чужой веселой трапезе, располагается в стороне от группы персонажей, увлеченных застольем. Он наблюдатель, повествователь и соучастник театрализованного публичного представления. Его фигура очень напоминает образ повествователя на гравюре пролога в «Комедии притчи...»: также находится в помещении в головном уборе, тем самым демонстрируя инаковость по отношению к присутствующим на пиру или на сцене; из его уст вылетают адресованные читателю слова, фигура застыла в нарочито театральной позе-указании – от героев к зрителю.

Таким образом, мы можем заключить, что лубочная живопись и театрально-драматургическая культура находились в ситуации взаимовлияния. Лубочная техника была востребована не только в ситуации книжной репрезентации наиболее ярких театральных сцен. Издания первых русских пьес последовательно опирались на коммуникативные возможности лубка в его воздействии на массовую аудиторию. Традиционная русская графика, в свою очередь, опиралась на театральную практику, на опыт действенного публичного слова и жеста. В процессе освоения книжной драматургической культуры именно лубок как пограничное явление искусства определил характер массовой востребованности театрального слова.

Литература

1. *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр. От истоков до середины XVIII века. – М., 1959.

2. *Еремин И.П.* Симеон Полоцкий – поэт и драматург // Полоцкий С. Избранные произведения. – М., 2004.

3. *Зорин А.Н.* К проблеме генезиса изобразительных элементов в текстах ранней русской драматургии // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. – М., 2013. – № 1. – С. 45–50.

4. *Истомин К.* Книга любви знак в честен брак: Эмблематическая поэма в стиле русского барокко, объединяющая искусство слова и изображения. Преподнесена Петру I и Евдокии Лопухиной по случаю их бракосочетания. – М., 1989.

5. *Лихачев Д.С.* Избр. раб. В 3 т. – Т.1. – Л., 1987.

6. Первые пьесы русского театра / Под ред. А.Н. Робинсона. – М., 1972.

7. *Пыляев М.И.* Старое житье. – М., 1990.

8. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. – Кн. 5. – СПб., 1881.

9. *Соколов Б.М.* Художественный язык русского лубка. – М., 2000.

10. *Orgel S.* The Book of the Play // From Performance to Print in Shakespeare's England. Hampshire; N.Y., 2006. PP. 13–54.

В.В.Биткинова

*Саратов, Саратовский государственный
национальный исследовательский университет
имени Н.Г.Чернышевского*

Концепция «Века Просвещения» в поэзии А.Городницкого

В исторической лирике А.Городницкого можно выделить «текст XVIII века», образуемый и структурируемый общей тематикой и проблематикой, системой исторических персонажей, комплексом сквозных мотивов. В этом «тексте», в свою очередь, вычлениаются «петровский» и «екатерининский», имеющие как сходства, так и принципиальные различия в содержании и структуре. Один из признаков, объединяющих времена Петра I и Екатерины II, выражен определением «Эпоха просвещения в России». Традиционно так называют период правления Екатерины II. Но Городницкий этими словами (со значимой вариацией «Начало просвещения в России») начинает три из четырех строф стихотворения «Петровская галерея» [Городницкий 2000:362].

Рассмотрим его концепцию русского «Просвещения» через призму стихотворения «Императрице бросил вызов...» (2002 г.) [Городницкий 2006: 54]. Как большая часть произведений поздней, 1990–2000-х гг., исторической лирики барда, оно содержит в себе важнейшие мотивы предшествующего периода, отличается, несмотря на небольшой объем, особой концентрацией обширного исторического материала, уплотнени-